

Aproximaciones teóricas a las relaciones entre el documental chileno, historia y memoria, 1970-2020¹

Theoretical approaches to the relationships between the Chilean documentary, history and memory, 1970-2020

Hans Stange

Claudio Salinas

Ignacio del Valle-Dávila

Resumen

La ponencia propone un esquema teórico para analizar la forma visual que adquiere el pasado en los documentales históricos chilenos. Nuestra aproximación pretende recuperar la producción *estética* de los discursos históricos en el cine documental, alejándose de métodos formalistas o socioculturales de análisis. Definimos el verosímil histórico como la disposición a creer que obtenemos del cine documental un saber sobre nuestra propia experiencia y realidad a través de la forma cinematográfica. Definimos la forma cinematográfica como una composición compleja de elementos discursivos y sensibles a través de los cuales aparece una realidad, ya articulada en el lenguaje cinematográfico o como un excedente estético-emocional convocado por el propio espectador. Describimos los mecanismos por los cuales el verosímil histórico produce una forma sensible de determinada conciencia histórica, a partir de categorías de análisis que luego pueden reconocerse en términos de una interpretación que el documental hace tanto de la historia como de la memoria reciente.

Palabras clave: cine documental, estética, memoria, historia, cine chileno.

En la intersección entre la memoria y la historia, está la política

Buenas tardes,

Pretendemos dar una revisión teórica del concepto *verosímil*, que venimos rondando desde nuestros primeros proyectos acerca de los discursos históricos en el cine chileno, para delimitar lo que entenderíamos por un *verosímil histórico*.

En estos trabajos hemos arribado a dos ideas: primero, que el cine no ‘representa’ la historia (en un sentido objetivo), sino que construye su propia discursividad acerca del pasado; segundo, que no lo hace movilizándolo un discurso social sino que proyectando una ‘forma sensible’ sobre ese pasado.

¹ Ponencia realizada en el marco del proyecto Fondecyt N°1210153, “LA CONSTRUCCIÓN DEL PASADO EN EL DOCUMENTAL AUDIOVISUAL CHILENO, 1970-2020, y presentada en el VIII Congreso Incom-Chile, Santiago 8 al 12 de noviembre de 2021.

En este sentido, el concepto de un verosímil, es decir, un dispositivo estético para que lo histórico emerja en el cine, parece clave. Nos permite alejarnos de modelos de análisis discursivos, lingüísticos o formalistas para incorporar las dimensiones sensibles en la representación histórica. El concepto es más valioso aún cuando nuestra atención está puesta en el documental, ya que la forma sensible del pasado proyectada en la pantalla, implica un pacto implícito por representar la realidad de la que participa el espectador.

La descripción más clara de verosimilitud, nos parece, es la que propone Julia Kristeva, quien la define como el conjunto de mecanismos para plasmar la *realidad extratextual*, en el texto. Ella reconoce aquí dos aspectos, que podemos identificar como los típicos de ‘contenido’ y ‘forma’.

Lo primero sería la verosimilitud formal, por ejemplo: si estoy escribiendo un cuento ambientado en Alemania, que el protagonista se llame Hans y no se llame José. La verosimilitud formal tiene que ver con una apariencia de verosimilitud de las cosas textuales.

El otro, que ella asimila como la verosimilitud del contenido, sería la semántico-sintáctica, es decir, la coherencia o consistencia de lo representado con la realidad extratextual. Por ejemplo: si mi cuento está ambientado en Santiago de Chile, no puedo representar a Santiago como una ciudad costera o un territorio rural.

En este esquema lo importante, dice Kristeva, es que esta verosimilitud es una graduación. No es que haya o no haya verosimilitud; hay grados de verosimilitud.

Otros autores dicen que el estudio de los grados de verosimilitud implica algunos aspectos que son ya ellos mismos extratextuales. El primero es el ajuste a las convenciones de género, o el ajuste a ciertos estilos reconocibles por el público.

Es decir, hay formas de lograr la verosimilitud modulando aspectos de la realidad textual según las convenciones de género o de estilo. Lo que se plasma en los géneros es un conjunto de conocimientos supuestos acerca de cuestiones científicas, o imágenes acerca de grupos humanos, personas, lugares o situaciones.

Tomando estos antecedentes nos acercamos a la pregunta acerca de qué es lo que deberíamos entender por *verosímil cinematográfico*. La formulación más sencilla, y más clara, es la de Martín Joly, quien dice que, en el caso del cine, el verosímil es la disposición, bien con base en nuestra experiencia, bien con base simplemente en lo que vemos, a creer que lo que estamos viendo es cierto.

Y reconoce dos mecanismos distintos asociados a la ficción y al documental, respectivamente. En el caso de la ficción, el mecanismo sería la ilusión de una realidad consentida. Hay un mecanismo ilusorio, y ese mecanismo ilusorio da lugar a la creencia. En el caso del documental, dice Joly, la ilusión que se debe considerar es la *ilusión de conocimiento*.

Yo veo un documental sobre las ballenas y ahora *creo* que sé algo de las ballenas. Hay un saber reconstruido o construido en el discurso del documental y, a la vez, hay un saber compartido entre el documental y el espectador. Y eso genera la creencia de realidad del documental.

Según Henri Focillon, podemos aprender las formas cinematográficas cuando somos capaces de reconocer en la representación cinematográfica huellas, o indicios que pueden provenir del cómic, de la publicidad, de la música, de la pintura, etcétera. Es todo lo contrario, por ejemplo, de lo que plantea Kandinsky para las artes visuales respecto de la pureza de la línea y del color como lo propio de la imagen plástica.

En el cine no hay algo propio: la forma cinematográfica surge de la yuxtaposición de referencias. De esta manera, para identificar una forma histórica o una forma de memoria, tenemos que ir a buscar formas allí donde la película hace aparecer, por ejemplo, diarios, archivos, imágenes antiguas; pero también calles, rostros, poses, encuadres, niveles de cámara, amplitudes de plano, etc.

Suzanne Liandrat-Guigues y Jean-Louis Leutrat proponen dos características que podríamos utilizar para definir una forma cinematográfica. En primer lugar, se trata de una composición de imagen, sonido y duración (tiempo). Una forma audiovisual es una composición de todas estas cosas y esa composición, a su vez —y este es el segundo requisito—, tiene que ser reconocible en un grupo de filmes separados.

Nosotros podríamos ejemplificar en la secuencia del bombardeo de La Moneda que aparece en *La batalla de Chile*, y ver todas esas veces en que esta se encuentra replicada en otras películas y ver con qué música se acompaña, en qué momentos del filme, y así constituir con esta operación, una especie de motivo. Se parece mucho a la idea del *motivo poético*, o lo que se conoce como un conjunto de imágenes emblemáticas.

Veamos ahora cómo las formas cinematográficas pueden relacionarse con el concepto de conciencia histórica. Dice Rusen:

Se entiende por conciencia histórica a una suma de operaciones mentales con las cuales los hombres interpretan la experiencia de evolución temporal de su mundo y de sí mismos de forma tal que puedan orientar intencionalmente su vida práctica en el tiempo (Rusen, 2001: 58).

¿Cuál sería la función de esta conciencia?: “(...) la conciencia histórica tiene una función práctica, confiere a la realidad, una dirección temporal, una orientación que puede guiar la acción intencionalmente, a través de la mediación de la memoria histórica” (Rusen, 1992: 29). Dicha orientación se manifiesta en dos esferas, una que concierne a la vida práctica y, la otra, relacionada con la subjetividad interna de los actores.

Desde finales del siglo XX, debemos enfatizar, vivimos en una época de multiplicación exponencial de los relatos memorialísticos. Paradójicamente, esa multiplicación va acompañada de una sensación colectiva de enfrentar un riesgo constante de ‘perder la memoria’, un riesgo del olvido. Hay una sensación, a la vez, de demasiada memoria (al punto de llevar a la banalización de ellas, en muchos casos) y demasiado poca (su pérdida).

Esa sensación se ve potencializada por el aumento de la capacidad de almacenamiento de la memoria (en su dimensión tecnológica), y al mismo tiempo, por el carácter progresivamente virtual y fácilmente destructible de esa memoria. Con todo, la condición mediada o vicaria de la memoria está más presente que nunca (Ricoeur, Huysen, Sarlo, etc).

En los últimos decenios, la memoria colectiva, al perder su unicidad, ha alcanzado también un rasgo generacional más acusado.

En ese sentido, los fenómenos de transmisión intergeneracional suelen ser momentos de tensión, negociación y, a veces, de rechazo o de distanciamiento respecto de esas memorias.

Sería interesante aproximarse a las tensiones y angustias de la memoria —es decir, su difícil transmisión, su sensación de fragilidad, el riesgo de su desaparición o, por el contrario, de su saturación— a partir de la idea de una cierta opacidad subyacente. Recordemos que en las teorías cinematográficas, cuando la discusión sobre lo verosímil no se decanta hacia una teoría del lenguaje fílmico, lo hace hacia el realismo cinematográfico. Seguimos en esto a Barthes. La realidad, dice, es la parte opaca de la representación. Aquí sostiene algo muy parecido a lo que hace en *La cámara lúcida*, al afirmar que la realidad aparece en la película precisamente en aquellos aspectos que no se pueden analizar.

Contra la idea de que en el análisis es capaz de aparecer todo, Barthes propone que, a veces, queda algo que no se puede detectar a la racionalidad del análisis, pero que sí se puede experimentar estéticamente: eso es lo opaco, lo obtuso de la representación. Lo otro, lo analizable, es lo obvio.

En la fotografía, en el cine, definimos estas experiencias modernas por lo que no son. Lo real no se limita al contenido ni a la forma, no es sólo el plano ni el diálogo. Están todas estas cosas compuestas en el filme y lo que surge de esa composición, lo que la excede, ese *excedente* sería lo real.

Esto es interesante en Barthes, porque nos permite conectar con la diferencia entre los pactos de ‘historia’ y de ‘memoria’. Este excedente, que es lo real en la representación cinematográfica, no es un excedente discursivo, no es un excedente de representación, sino que es un excedente *estético-emocional*. Barthes, dice que lo obtuso es la emoción. La fuerza de esa imagen de La Moneda en llamas, bombardeada, la potencia de esa imagen es su potencia emocional.

LA RELACIÓN HISTORIA, MEMORIA Y CINE

La relación entre historia y memoria es situacional y relacional, esto implica que en cada contexto esa relación puede variar de acuerdo con la influencia que diversos factores ejerzan sobre dicha relación, lo que le da al pasado la posibilidad de ser reinterpretado desde nuevas categorías conceptuales. En la medida que esa relación se modifique también cambiará la interpretación del pasado, lo que dará lugar al surgimiento de nuevos relatos historiográficos.

La memoria colectiva está sustentada en una tradición que no se ajusta necesariamente a los ‘hechos’ históricos, pero que tiene valor en la medida en que genera una perspectiva sobre el pasado y también una proyección hacia el futuro. En nuestra época, la memoria colectiva se interesa menos por los relatos fundacionales que por el recuerdo y el testimonio de las víctimas y los supervivientes, por ejemplo, de la violencia de Estado, como sostienen autores como Marcos Napolitano

A la historia, en cambio, se la puede concebir como una elaboración, una escritura del pasado, de acuerdo con las reglas de la producción de conocimiento científico por las que se rigen los historiadores. Al tratar sobre el pasado, la historia se nutre de la memoria, pero también la convierte en uno de sus objetos de estudio.

La memoria atrapa la singularidad de la experiencia vivida en un hecho ocurrido en el pasado y la historia inscribe esa singularidad en un proceso histórico global para intentar esclarecer sus causas, sus consecuencias y explicar la dinámica del cambio ocurrido con el paso del tiempo. La tarea del historiador no es *suprimir* a la memoria, sino más bien *inscribirla* en un contexto histórico más amplio que permita entender lo ocurrido, y también comprender cómo y por qué un hecho se convierte en significativo y pasa a ser recordado por la sociedad, o por una parte de ella.

Los relatos historiográficos surgen de las inquietudes y demandas que *el presente* le hace al historiador, que están relacionadas con las características de la sociedad en la que este vive, con sus problemas, sus valores, sus inquietudes, e intereses, y también con su memoria.

Pero no existe una única memoria en la sociedad, se puede hablar de memorias oficiales y de memorias ocultas o prohibidas, memorias fuertes y débiles y de memorias en conflicto.

La memoria colectiva puede serlo de un grupo específico formado a partir de diferentes características comunes (raciales, de género, edad, gusto, interés, origen, etc.) Esas memorias, al igual que esos grupos, pueden entrar en conflicto. De igual manera, un individuo siempre integra diversas memorias de diversos colectivos.

Ciertos elementos de la memoria no pueden nunca ser aprehendidos por la historia: el sentimiento de una experiencia, la intensidad de la alegría o del sufrimiento, la cualidad de lo que sucede. Pero la historia contiene elementos que no se agotan con la memoria, como los factores demográficos, ecológicos y económicos, entre otros.

La preocupación por las interacciones entre historia y memoria se volvió central cuando el pasado reciente (las guerras mundiales, el Holocausto, las dictaduras latinoamericanas) se transformó en objeto de estudio de la historia. Para Julio Aróstegui, el surgimiento de este nuevo objeto de estudio provocó un cambio en la relación entre 'Historia' y 'presente' y originó que la memoria adquiriera una gran importancia para el trabajo del historiador.

En el caso de Chile y del Cono Sur, así como en el caso del Holocausto, ha habido una valorización del testimonio de las víctimas emprendida por diferentes comisiones de verdad, procesos judiciales, y desde distintas áreas del conocimiento como el psicoanálisis, la antropología, la sociología y la historia oral, por mencionar solo algunas.

La importancia histórica de esos testimonios es indudable, pues contribuyen a defender el principio del 'deber de memoria', es decir, la necesidad de las sociedades de recordar los crímenes contra la Humanidad. Pero la centralidad del testimonio suscita un dilema epistemológico para el historiador que se debate entre el reconocimiento de esos relatos subjetivos y, por otro lado, la necesaria distancia crítica de la disciplina histórica.

Muy vinculado a la figura del testigo aparece el trauma como elemento sustancial de la experiencia vivida por los sobrevivientes de los campos de exterminio nazi. La noción de trauma adquiere importancia en la relación entre historia y memoria en la medida que la historia toma como objeto de estudio al pasado reciente, compuesto por hechos traumáticos que dejaron profundas marcas sobre los protagonistas y sus descendientes.

Tanto la memoria colectiva como la historia, en la perspectiva de Ricoeur, pueden contribuir al trabajo de elaboración del trauma colectivo y del duelo. De esa manera, ayudan a romper la repetición patológica y la melancolía social, con sus vertientes como el odio, la negación, el resentimiento o el silenciamiento.

Ahora bien, Napolitano añade una apreciación interesante: no todo silencio u olvido es igual. El silencio del perpetrador no es igual al de la víctima, tiene funciones y objetivos muy diferentes. Algunos silencios (de las fuerzas armadas, por ejemplo) se pautan más por la figura del *tabú* (la prohibición), el pacto interno, que por la idea del trauma.

Como afirma Ricoeur, la historia, a diferencia de la memoria, puede ser interrogada en términos de verdad; así podemos evaluar la veracidad o falsedad de las fuentes históricas y, en menor medida, la veracidad de las explicaciones de los historiadores, entendida, en este último caso, desde el punto de vista de la probabilidad.

La memoria no es susceptible de evaluarse según esos criterios. La memoria estaría más relacionada con un voto de “fidelidad”, mientras que la historia lo está con un voto de “verdad”.

A partir de todo lo expuesto hasta aquí, ¿cómo podemos analizar un documental histórico?

Un primer aspecto es este: recuperar la forma sensible del pasado en el cine documental no implica analizar, discursiva o formalmente, la estructura enunciativa del filme, sino identificar a lo largo de un grupo de filmes una *forma cinematográfica* significativa que sirva de motivo poético o metáfora visual del pasado.

Así, entonces, la unidad de análisis que proponemos es la forma cinematográfica.

Un segundo aspecto es describir la composición de estas formas cinematográficas: la yuxtaposición de elementos visuales, sonoros, cinéticos, los movimientos de cámara, las articulaciones entre imagen y sonido, los principios narrativos y de montaje, etc.

Luego, estos elementos compositivos de la forma cinematográfica deberán ser relacionados con sus referencias y alusiones a la *realidad externa del filme*:

- Las configuraciones de género, las iteraciones narrativas, los repertorios visuales reconocibles, es decir, la presencia de *lo conocido* en el filme.
- La información presentada como *saber compartido* entre el documental y el espectador: hechos, personajes, fechas, datos, archivos, testimonios, etc.
- Las modalidades de la *conciencia histórica* y su función en el filme documental, que puede reconocerse como una ‘intención’ (de denuncia, de controversia con la historia oficial, de movilización a la acción o al deber de memoria, etc.)

Estas relaciones permitirán describir el carácter específico del verosímil histórico producido por la forma cinematográfica, es decir: aquello que estamos dispuestos a creer en lo que vemos en pantalla.

Un último aspecto por describir será la plasmación, en dicha forma fílmica, de las concepciones del tiempo y de la comunidad. A través de ellas podremos inferir la relación que la forma fílmica y el verosímil histórico tienen con el presente y su criterio de producción. Con base en la literatura, hemos establecido provisionalmente los siguientes criterios posibles: de verdad, de repetición del trauma, de duelo, de reparación y de revisión. Evidentemente, estos criterios no son excluyentes.

Este último punto puede variar muchísimo de película a película, aún cuando ellas pongan en escena una misma forma cinematográfica o un mismo verosímil histórico. Por lo tanto, interpretar las modulaciones, que caso a caso se presenten, será clave para elucidar la forma sensible del pasado en los documentales históricos chilenos entre 1970 y 2020.

La siguiente tabla resume estos puntos y ofrece una visión preliminar de esta herramienta de análisis estético/histórico/memorístico:

Tabla 1. Grilla de análisis de la forma sensible del pasado (elaboración propia)

Película	Realizador /a/es	Año	Secuencia elegida		Denominación provisoria del verosímil formal	Composición de la forma cinematográfica		Composición del verosímil histórico				Misma forma en otras películas	Conciencia histórica representada		
			Descripción	metraje		Video	Audio	Contenido	Forma	Punto de vista/motivación/intención	Excedentes		Temporalidad	Comunidad	Criterio verdad/repetición/duelo/trauma
La batalla de Chile !	Pato Guzmán	1976	Bombardeo de la Moneda	0:55-0:57	Moneda bombardeada	Plano picado general de la moneda en la mitad de la secuencia se ve una explosión el plano se cubre de humo etc	escuchamos al camarógrafo luego el sonido de la bomba voz en off se apaga suena música de etc	La Moneda edificio aviación etc	uso de sieres de bombeo etc imagen de catástrofe	denuncia	Idea de catástrofe, destrucción del país, triunfo del orden	Memoria obstinada, Allende en su blabla, etc	Presente	Todos, generación, FDD, DD, etc	verdad

Muchas gracias.